

rimasi molto perplesso, perché Salonico non è mai stato un centro ceramico di rango internazionale. Poi venne una sorprendente conferma: anche un inventario del Topkapi degli anni 1555-56 menziona alcune ceramiche di Salonico.<sup>21</sup> Un'altra fonte medicea, del 1587 (Villa Medici a Roma) ricorda *due vasi grandi di maiolica di Gostantinopoli a modo di caraffoni con collo lungo e coperchi dorati*.<sup>22</sup> Negli inventari medicei del Cinquecento non compaiono altre ceramiche turche. Ci saranno nel Seicento (si arriverà a una settantina di pezzi)<sup>23</sup>, ma nel Cinquecento le ceramiche turche sono molto poche, e strane.

Lasciamo Firenze e spostiamoci a Urbino, a Mantova e a Ferrara, alla Corte dei della Rovere, dei Gonzaga e degli Este.<sup>24</sup> In questi ultimi anni sono stati pubblicati molti inventari del tardo Cinquecento e primi decenni del Seicento. Le ceramiche come sempre non mancano. Possono variare le quantità, ma la Cina, Faenza e Urbino sono sempre presenti. La produzione turca è del tutto assente. Spostiamoci un momento a Roma, nel palazzo del cardinale Rodolfo Pio da Carpi, che morì nel 1564. Ecco di nuovo la Cina, Urbino e Faenza, anche se in misura più ridotta, però tra le porcellane cinesi sono menzionati anche due boccali e tre piatti *turcheschi*.<sup>25</sup>

Nel complesso, le ceramiche turche sono poche o del tutto assenti. È quindi opportuno valutare con prudenza l'inventario dei Salviati. Tutto fa pensare che in casa Salviati si sia verificato qualcosa di straordinario: forse un dono, un viaggio, oppure il gusto personale dello stesso Iacopo o di suo padre Alamanno. Ceramiche ottomane circolavano in Italia, comunque palazzo Salviati non riflette la realtà delle grandi famiglie del tardo Rinascimento.

<sup>21</sup> N. ATASOY – J. RABY, *Iznik, The Pottery of Ottoman Turkey*, cit., p. 268.

<sup>22</sup> M. SPALLANZANI, *Ceramiche alla Corte dei Medici nel Cinquecento*, cit., p. 103.

<sup>23</sup> Torneremo altrove su questo argomento. In questa sede anticipiamo che un inventario del 1640 menziona 77 ceramiche di Costantinopoli, un numero che a Corte non sarà mai superato.

<sup>24</sup> Per i Della Rovere: *Documenti urbinati, Inventari del Palazzo Ducale (1582-1631)*, a cura di F. Sangiorgi, Urbino, Accademia Raffaello, 1986 e T. BIGANTI, *L'eredità dei Della Rovere, Inventari dei beni in Casteldurante (1631), con un saggio di G. Semenza*, Urbino, Accademia Raffaello, 2005; per i Gonzaga: D. FERRARI, *Le collezioni Gonzaga: l'inventario dei beni del 1540-1542*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2003 e R. MORSELLI, *Le collezioni Gonzaga: l'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2000; per gli Este: *Le Ceramiche dei Duchi d'Este, Dalla Guardaroba al Collezionismo*, Milano, Federico Motta Editore, 2000.

<sup>25</sup> *Gli inventari dell'eredità del cardinale Rodolfo Pio da Carpi*, Comune di Carpi, Musei civici, Pisa, Edizioni ETS, 2002, p. 31.

ANNA CONTADINI

## L'ORNAMENTO NEL MONDO OTTOMANO E NELL'ITALIA DEL RINASCIMENTO: TRASMISSIONE E CONGIUNZIONE

L'acquisizione da parte dell'Europa di artefatti del Medio Oriente islamico, ottenuti sia come bottino di guerra sia attraverso i commerci, cominciò molto prima del Rinascimento. Già tra il X e l'XI secolo troviamo oggetti mediorientali in contesti religiosi europei, come, per esempio, i due cristalli di rocca inseriti nell'ambone della Cappella Palatina di Aquisgrana.<sup>1</sup> (Fig. 1) L'ambone di legno, che fu donato alla Cappella tra il 1002 e il 1014 dall'imperatore ottoniano Enrico II, è decorato con una serie di oggetti straordinari: ai lati, avori del VI secolo scolpiti in rilievo; al centro, una grande tazza romana in vetro verde scolpita in rilievo; due contenitori in agata; e due cristalli di rocca, una tazza con un manico, e un piatto con un piede piuttosto rialzato, entrambi scolpiti in rilievo con motivi vegetali di racemi e palmette. Intorno agli oggetti sono disposti pezzi di scacchi, del tipo astratto, in agata e calcedonio, e sulle bande divisorie delle varie sezioni sono inserite pietre preziose di diversa dimensione e colore. I due cristalli di rocca non sembrano essere correlati, come si è spesso sostenuto,<sup>2</sup> poiché sono scolpiti in maniera diversa e la tipologia della tazza suggerisce una data anteriore e una provenienza geografica diversa rispetto al piatto: la sua forma si può associare a oggetti della mesopotamia orientale del IX, inizio X secolo, mentre il piatto si può assegnare, su basi stilistiche e di lavorazione del rilievo, al primo periodo Fatimide, tardo X, inizio XI secolo.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> E. DOBERER, *Studien zu dem Ambo Kaiser Heinrichs II. im Dom zu Aachen*, in *Karolingische und ottonische Kunst: Werden, Wesen, Wirkung*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1957, pp. 308-359; K.R. MATHEWS, *Expressing Political Legitimacy and Cultural Identity Through the Use of Spolia on the Ambo of Henry II*, «Medieval Encounters», 5, n. 2, 1999, pp. 156-183. Si veda il recente studio sugli avori dell'ambone: H. LEPIE – A. MÜNCHOW, *Elfenbeinkunst aus dem Aachener Domschatz*, Petersberg, Michael Imhof, 2006, pp. 26-57.

<sup>2</sup> A partire da C.J. LAMM, *Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Naben Osten*, 2 voll., Berlino, D. Reimer, 1929-30, vol. 1, p. 199, vol. 2, tav. 68, 2 e 3, il quale sostiene che tazza e piattino sono due oggetti di uno stesso set.

<sup>3</sup> A. CONTADINI, *Sharing a Taste? Material Acquisitions and Intellectual Curiosity around the*





Fig. 1. Ambone di Enrico II, 1002-1014. Aquisgrana, Cappella Palatina. (Foto: Anna Contadini).

Poiché questo abbinamento include oggetti di spoliazione romani e bizantini della stessa epoca, è stato spesso interpretato come esempio emblematico del fenomeno della *translatio imperii*, con l'ulteriore inclusione di oggetti medioorientali che indicherebbero corrispondenze con le culture coeve del mondo islamico. Questa ipotesi è a mio parere incerta. È difficile riconoscere un consapevole collegamento con il mondo mediorientale, poiché se gli oggetti inseriti nell'ambone provengono da Bisanzio, come sembra molto probabile, erano quasi certamente considerati prodotti bizantini. Interessante in questo contesto è la sottintesa connessione nella letteratura scientifica fra elementi mediorientali e alterità, che fa sì che le reazioni all'accorpamento degli oggetti dell'ambone prefigurino argomenti nella storia dell'arte riguardanti l'arabesco. L'implicita idea moderna di

*Mediterranean, from the Eleventh to the Sixteenth Century*, in *The Renaissance and the Ottoman World*, a cura di A. CONTADINI – C. NORTON, Londra, Ashgate, 2013, pp. 23-61: 28-30 e tavv. 4 e 5.

'esotismo' degli elementi di origine mediorientale è in disaccordo con le (presunte) percezioni dell'epoca. Piuttosto, questi oggetti di diversa forma, colore e materiale sono da considerare come parte di un programma artistico associabile al concetto retorico medievale di *varietas*,<sup>4</sup> e in questo senso l'ambone si può avvicinare, da un punto di vista estetico, all'unione deliberatamente eclettica e contrastante in forme e colori delle contemporanee *cruces gemmatae*,<sup>5</sup> come per esempio la croce d'argento dorato di San Nicomede (Borghorst) che include pietre preziose di differenti dimensioni e colori e, al centro, una piccola bottiglia di cristallo di rocca egiziana, di epoca fatimide, dell'XI secolo.<sup>6</sup> (Fig. 2)

Un altro esempio è costituito da uno scrigno d'avorio che si trova attualmente a Bodmin, in Cornovaglia, utilizzato per secoli come contenitore delle reliquie del santo (e principe) gallese Petroc (Fig. 3).<sup>7</sup> Lo scrigno, che ha una decorazione dipinta principalmente in oro, purtroppo in gran parte perduto, è opera di artigiani musulmani e dimostra connessioni con vari stili mediorientali, anche se, in realtà, è stato prodotto in Sicilia o nell'Italia meridionale sotto il dominio normanno. Siamo di fronte a uno dei cosiddetti 'cofanetti siculo-arabi'<sup>8</sup> che costituiscono una testimonianza del favoloso sincretismo culturale e artistico della Sicilia nel XII e XIII secolo. Si tratta, inoltre, della dimostrazione che manufatti con un carattere stilistico Medio Orientale potevano essere prodotti non solo in paesi come l'Egitto o la Siria, ma anche in quello che oggi è territorio europeo.

Questi sono solo due esempi di una vasta gamma di manufatti risalenti al Medioevo che sopravvivono in collezioni europee e tesori ecclesiastici, e che attestano la profondità storica di contatti e acquisizioni europei dal Medio Oriente islamico. Durante il Rinascimento questi contatti si moltiplicano e diventano più vari, facilitati dalla crescita di reti mercantili sempre più solide e che si estendono in un raggio via via più ampio.

<sup>4</sup> Per il concetto di *varietas* cfr., M.J. CARRUTHERS, *Varietas: A Word of Many Colours*, «Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft», Monaco, Fall 2009, pp. 33-54.

<sup>5</sup> A. CONTADINI, *Sharing a Taste? Material Acquisitions and Intellectual Curiosity around the Mediterranean, from the Eleventh to the Sixteenth Century*, cit., p. 30.

<sup>6</sup> A. SHALEM, *The Otherness in the Focus of Interest: or, If Only the Other Could Speak*, in *Islamic Artefacts in the Mediterranean World: Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, a cura di C. Schmidt Arcangeli e G. Wolf, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 29-44: 35.

<sup>7</sup> R.H. PINDER-WILSON – C.N.L. BROOKE, *The Reliquary of St. Petroc and the Ivories of Norman Sicily*, «Archaeologia», 104, 1973, pp. 261-305; A. EASTMOND, *The San Petroc Casket, a Certain Mutilated Man, and the Trade in Ivories*, in *Siculo-Arabic Ivories and Islamic Painting, 1100-1300*, a cura di D. Knipp, Monaco, Hirmer Verlag, 2011, pp. 81-97.

<sup>8</sup> P.B. COTT, *Siculo-Arabic Ivories*, Princeton, 1939; *Siculo-Arabic Ivories and Islamic Painting, 1100-1300*, a cura di D. Knipp, Monaco, Hirmer Verlag, 2011.





Fig. 2. Croce di legno e d'argento dorato, pietre preziose, e cristallo di rocca egiziano fatimide, XI secolo. Borghorst, San Nicomede. Fig. 3. Scrigno d'avorio, detto siculo-arabo, con decorazioni dipinte a colori e oro. Tesoro della Chiesa di San Petroc, Bodmin (Cornovaglia). Sicilia, XII secolo.



3

In Italia, manufatti islamici continuarono ad arrivare non solo attraverso la Sicilia e l'Italia meridionale, ma anche, e soprattutto, attraverso le attività commerciali di Genova, Pisa, Lucca, Siena, Firenze, Amalfi e, naturalmente, Venezia, in particolare per quanto riguarda tappeti e tessuti. Questi venivano importati da varie parti del Medio Oriente, sin dal periodo fatimide e, più tardi, durante il periodo mamelucco, principalmente dall'Egitto e dalla Siria. Altra zona d'importazione era l'impero ilkhànide, che controllava l'Iraq e l'Iran, all'insegna di un'apertura verso l'Asia centrale (Turkestan) e la Cina, soprattutto per quanto riguarda la seta. Infine, con l'ascesa degli ottomani come nuova grande potenza, acquisirono via via maggior importanza i centri di produzione turchi.

Dopo la conquista ottomana di Costantinopoli nel 1453 le attività commerciali delle città italiane aumentarono, e tappeti e tessuti ottomani divennero materiale d'importazione molto significativo.<sup>9</sup> Riflessi del loro vocabolario ornamentale appariranno frequentemente nella pittura, dove si trovano spesso rappresentazioni di tappeti e tessuti di tipo mediorientale, mentre la produzione italiana presto incorporò disegni ottomani. Infatti, questi nuovi tessuti si vendevano non solo in Italia ma anche a Istanbul, dove il velluto italiano aveva un gran successo a corte. La produzione ottomana, per sostenere la concorrenza, adottò a sua volta elementi derivanti dalla tradizione italiana. Questo fenomeno segnala agli studiosi non solo il problema della provenienza ma, di particolare interesse, la circolazione di ornamenti che presentano allo stesso tempo omogeneità e specializzazione locale, seguendo una varietà di fattori economici che incoraggiava o la produzione di materiali simili in diverse località geografiche o una diversificazione che cercava di mantenere o aumentare la quota di mercato.<sup>10</sup>

Presenterò, qui, casi esemplari che vanno dal XV al XVI secolo, e che coinvolgono oggetti di diversi materiali circolanti nel bacino del Mediterraneo, in particolare tra l'Italia e la Turchia ottomana. Sosterrò che dall'inizio del XVI secolo, se non prima, l'ornamentazione mediorientale divenne parte integrante del vocabolario artistico dell'Italia rinascimentale, chiamando in questione, quindi, in riferimento a quell'epoca, la validità di tropi

<sup>9</sup> Per l'importazione di tessuti cfr., per esempio, l'articolo di D. JACOBI in *Le vie del Mediterraneo. Idee, uomini, oggetti (secoli XI-XVI)*, a cura di G. Airdi, Università degli studi di Genova, Collana dell'Istituto di storia del medioevo e della espansione europea, 1, 1997; per i tappeti M. SPALLANZANI, *Oriental Rugs in Renaissance Florence, The Bruschettini Foundation for Islamic and Asian Art, Textile Studies I*, Firenze, S.P.E.S., 2007, in particolare pp. 11-24.

<sup>10</sup> La discussione che segue è basata su una ricerca condotta nell'ambito del progetto sull'Ornamento promossa da Harvard University, a carico delle Professoressse Gülru Necipoğlu e Alina Payne.



storico-artistici tradizionali quali l'“influsso”, l'“imitazione”, e l'“esotismo”. Piuttosto che ‘imitazione’ in senso stretto, che segnala una semplice riproduzione, sarebbe meglio parlare di ‘emulazione’ e ‘integrazione’. Infatti, in seguito alla familiarizzazione con l'oggetto e il suo ornamento, tale oggetto veniva usato poi come modello di ispirazione per la realizzazione di qualcosa di diverso, non certo una comune copia, poiché presenta notevoli variazioni, soprattutto nei casi di trasferimenti fra materiali diversi. Dall'ingegnosità di queste innovazioni deriva una diffusione di merci e di stili, che sottolineano, quindi, la circolazione di ornamenti in un mondo internazionale di scambi.

Cominciamo con i tessuti, che bene esemplificano la circolazione di ornamenti attraverso i commerci. Nel periodo in questione troviamo tessuti ottomani, provenienti soprattutto dalla città anatolica di Bursa, dove vi era una concentrazione di produzione tessile ottomana, salita alla ribalta come importante centro di tessitura a partire dal tardo XIV secolo. Era nota per i suoi velluti, *çatma* in particolare, o velluti broccati, molto richiesti anche in Italia.<sup>11</sup> Per i mercanti italiani, però, Bursa diventerà sempre più importante come centro internazionale per il commercio di seta grezza, con la quale si fornivano le ormai fiorenti industrie tessili di Venezia, Firenze e Genova. Di conseguenza, la domanda in Italia della seta lavorata ottomana si ridusse, mentre l'industria tessile italiana, a sua volta, cominciò a invadere il mercato ottomano favorendo, così, il ricircolo di elementi ornamentali basati su precedenti ottomani o altri mediorientali, tra cui quelli iraniani, benché adattati. Dalla metà del XV secolo, i velluti elencati nei documenti di corte Ottomani erano importati da mercati Europei, e, in misura minore, dall'Iran.<sup>12</sup> Tessuti italiani erano impiegati per caftani imperiali e vesti d'onore, e solo alcuni dei caftani di velluto esistenti nella collezione imperiale del Topkapı di Istanbul sono composti da tessuti locali ottomani.<sup>13</sup> Questo scenario di intricate transazioni mercantili ben si riflette nella complessità che i tessuti presentano in termini di ornamento.

<sup>11</sup> J.M. ROGERS, *The Topkapı Saray Museum: Costumes, Embroideries, and Other Textiles*, London, Thames and Hudson (tradotto e a cura di J. M. Rogers, dall'edizione originale turca curata da Hülye Tezcan and Selma Delibaş), 1986, pp. 15-17; N. ATASOY – W. DENNY – L. MACKIE – H. TEZCAN, *İpek: the Crescent and the Rose: Ottoman Imperial Silks and Velvets*, Londra, Azimuth Editions, 2001, pp. 16, 217-225.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 182-190.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 182, e 223. Per caftani reali ottomani fatti con tessuti importati cfr., J.M. ROGERS, *The Topkapı Saray Museum: Costumes, Embroideries, and Other Textiles*, cit., cat. nos. 14, 27-28, 31, 42-43, 46, 49.

Due esempi del XV secolo, uno italiano e uno ottomano (Figg. 4 e 5), mostrano caratteristiche ornamentali tipiche: in quello italiano, un velluto cremisi databile intorno al c. 1475, una volta parte della Collezione Bardini di Firenze e oggi conservato al V&A, i motivi tipici italiani del melograno si trovano all'interno e all'esterno della fascia a ogiva. In quello ottomano, una seta broccata (*lampas*), più o meno contemporaneo, ca. 1480, e tra i primi databili che siano sicuramente ottomani, i motivi sono costituiti dal tipico motivo a palmette, motivo molto usato nell'arte islamica in generale e nell'arte ottomana nella forma particolare che questo tessuto presenta: palmette che costituiscono medaglioni a mandorla centrali circondati da altri in forma circolare. Questo tessuto fa parte di una rilegatura e impiegato per coprire i piatti interni.<sup>14</sup>

Poco più tardi, intorno al 1500, incontriamo il piviale dei Frari, che le analisi tecniche confermano essere un prodotto ottomano.<sup>15</sup> (Fig. 6) Ma per lungo tempo venne considerato veneziano, poiché insieme a evidenti motivi mediorientali, il tessuto incorpora proprio elementi all'italiana, sia nella composizione piuttosto affollata di motivi ornamentali (che, però, ricorda anche modelli iraniani), sia nei dettagli, come, per esempio, il motivo del melograno ingigantito. Già allora, i tessitori reagivano in modo creativo ai tessuti importati.

Abbiamo quindi un quadro complesso di prestiti culturali che si combinano a un costante movimento di scambi commerciali. Incoraggiati da produttori intraprendenti e mercanti alla ricerca di nuovi mercati, tali scambi sono evidenti in tipologie di ornamenti provenienti da una parte del Mediterraneo che vengono poi incorporati in tessuti prodotti in un'altra località, pronti poi per essere esportati verso un mercato ricettivo che costituiva il terzo polo geografico del processo di produzione e di distribuzione.

Categorie di ornamento potevano essere create per un mercato in particolare. Così, mentre gli ottomani importavano tessuti con un aspetto decisamente occidentale, molti dei tessuti italiani, che ivi erano venduti, si basavano su modelli ottomani, anche se non erano, va sottolineato, copie. L'affermazione, spesso ripetuta, che i tessuti italiani e ottomani si copiavano l'un l'altro in modo tale che diventa impossibile distinguerli non regge ad un attento esame degli

<sup>14</sup> Per il velluto italiano, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. no. 81-1892, cfr., L. MONNAS, *Panel of Fabric*, in *Gothic: Art for England 1400-1547*, a cura di R. Marks e P. Williamson, Londra, V&A Publications, 2003, cat. no. 201, pp. 328-329, no. 201. Il manoscritto avente la rilegatura con i piatti interni coperti dal tessuto ottomano è conservato a Istanbul, TKS, Ms.A.2460: cfr., J. RABY – Z. TANINDI, *Turkish Bookbinding in the 15th Century*, Londra, Azimuth Editions, 1993, no. 27.

<sup>15</sup> Venezia, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari: cfr., M.V. FONTANA, *L'influsso dell'arte islamica in Italia*, in *Eredità dell'Islam – Arte islamica in Italia*, a cura di G. Curatola, Milano, Silvana Editoriale, 1993, pp. 455-498.





5

6

Fig. 4. Velluto broccato italiano, ca. 1470, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. no. 81-1892. Fig. 5. Seta broccata (*lampas*), ca. 1480, parte di una rilegatura, impiegato per coprire i piatti interni. Istanbul, TKS, Ms.A.2460. Fig. 6. Piviale. Velluto ottomano, c. 1500. Venezia, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari.

oggetti, sia in termini di disegno sia in termini tecnici. Ma al di là di siffatte affermazioni, ciò che richiede un ripensamento è la pertinenza e l'efficacia di tale propensione tassonomica: più proficuo, invece, sarebbe concentrarsi sulla natura complessa del fenomeno a cui entrambi i generi appartengono.

Il mercato ottomano dei tessuti italiani non era affatto limitato alla sfera della corte e per competere, tessitori ottomani a loro volta modificarono i loro disegni accostandoli a quelli dei tessuti italiani alla moda. Un velluto broccato (*çatma*) del XVI secolo prodotto a Bursa ci presenta ancora un ulteriore esempio della complessa diffusione di un particolare ornamento. Il disegno, a fili dorati, consiste in un reticolo ogivale che forma un tracciato di riferimento per le bande di motivi floreali sfalsati, in questo caso garofani (o, forse, si tratta del fiore chiamato *Centaurea moschata*).<sup>16</sup> (Fig. 7). La struttura reticolare a ogiva è, in ultima analisi, originaria dell'Asia orientale, e viaggiò verso ovest sulla scia dei mongoli, raggiungendo l'Egitto e la Siria nel periodo mamelucco, e arrivò in Italia durante il Rinascimento. Ma è probabile che la sua forma ottomana derivasse da modelli italiani, piuttosto che da quelli originali orientali, come dimostra il velluto italiano qui riprodotto, databile al 1500 circa.<sup>17</sup> (Fig. 8) Velluti come questo, che conferiscono un gusto turco a un formato essenzialmente italiano, dovevano suscitare un particolare interesse internazionale, dato che costituivano variazioni di manufatti di prodotti locali, e quando erano esportati in Italia apparivano accanto a tessuti locali come parte dell'arredamento di interni rinascimentali o come parte dell'abbigliamento dei ricchi.

La circolazione di ornamenti coinvolge anche l'ambito della trans-materialità, cioè l'uso in materiali diversi di elementi provenienti da una riserva comune di ornamenti. Questa riserva di ornamenti è generalmente chiamata con il termine onnicomprensivo di *arabesco*.<sup>18</sup> In una delle sue più comuni accezioni, cioè inteso come una serie di motivi vegetali stilizzati (palmette) che si intrecciano, è usato in Italia come motivo ornamentale di moda attraverso tutto il XVI secolo, e spesso rappresentato insieme ad altri ornamenti tipici del Rinascimento italiano, quali, per esempio, 'le grottesche'. Benvenuto Cellini, inoltre, nel 1562 lo definisce come «bellissimi fogliami alla turchesca».<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Il velluto è conservato al Victoria and Albert Museum, inv. no. 100-1878; cfr., A. CONTADINI, *Sharing a Taste? Material Acquisitions and Intellectual Curiosity around the Mediterranean, from the Eleventh to the Sixteenth Century*, cit., p. 52, Fig. 2.12.

<sup>17</sup> Il velluto è conservato al Victoria and Albert Museum, inv. no. 334&A-1886.

<sup>18</sup> Per uno studio sull'*arabesco*, tuttora fondamentale, cfr., E. KÜHNEL, *Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments*, Wiesbaden, 1949.

<sup>19</sup> B. CELLINI, *La vita di Benvenuto Cellini*, Firenze, Guglielmo Piatti, 1829, Libro Primo, Capitolo VI, p. 135.





8

Fig. 7. Velluto broccato ottomano (*çatma*), Bursa, XVI secolo. Londra, Victoria and Albert Museum, inv. no. 100-1878.  
Fig. 8. Velluto broccato italiano, databile al 1500 circa. Londra, Victoria and Albert Museum, inv. no. 334&A-1886.

Una rappresentazione di un ornamento che si può definire come 'arabesco', derivato, seppur stilizzato, da uno simile a quello della stoffa ottomana sopra menzionata ricoprente una rilegatura, appare nel famoso libro *Il Burato: Libro de recami* stampato a Venezia da Alessandro Paganino nel 1527.<sup>20</sup> (Fig. 9) E poco più tardi, nel 1530, il libro di ornamenti di Francesco Pellegrino viene pubblicato per la prima volta a Parigi con il nome *La Fleur de la science de pourtraicture: façon arabique et ytalique*.<sup>21</sup> Tale testo contiene numerosi ornamenti all'arabesca o alla moresca ed in quanto libro di modelli facilitava la circolazione di ornamenti di derivazione mediorientale.

<sup>20</sup> A. PAGANINO, *Il Burato: libro de recami*, Venezia, 1527 (facsimile, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1909), Libro Quarto, p. 16.

<sup>21</sup> F. PELLEGRINO, *La Fleur de la science de pourtraicture: façon arabique et ytalique*, Parigi, Jacques Niverd, 1530 (Facsimile, Parigi, Jean Schemit, 1908). Per un quadro generale di motivi ornamentali di questo periodo cfr., J.M. ROGERS, *Ornament Prints, Patterns and Designs East and West*, in *Islam and the Italian Renaissance*, a cura di C. Burnett e A. Contadini, Warburg Institute Colloquia 5, Londra, The Warburg Institute, 1999, pp. 133-165.



9



Fig. 9. Ornamento ad 'arabesco'. Da *Il Burato: Libro de recami* stampato a Venezia da Alessandro Paganino nel 1527, Libro Quarto, p. 16. Fig. 10. Ornamento in stile mediorientale, da FRANCESCO PELLEGRINO, *La Fleur de la science de pourtraicture: façon arabique et ytalique*, Parigi, 1530. (Da Pellegrino, 1908).

Per esempio, i disegni ornamentali qui illustrati (Fig. 10) fanno pensare a modelli per le decorazioni di rilegature, tessuti o ceramiche.

Ma Pellegrino già nel 1530 produceva disegni più vicini a quelli che si trovano sulle legature veneziane, metalli e tessuti dell'inizio del '500, che a quelli contenuti in oggetti originali mediorientali. Come in altri campionari europei del XVI secolo, non vi è alcun tentativo di identificare l'origine specifica dei disegni che sono, infatti, fortemente eclettici, oltre ad essere spesso combinati, per esempio, con ornamenti grotteschi tipici rinascimentali. Sovente, un unico termine – di solito 'arabesco' o 'moresco' – indica genericamente una varietà di stili. Per quanto riguarda la lavorazione dei metalli, l'iniziale indicazione *da o di Damasco* venne gradualmente sostituita, nel XVI secolo, da 'alla damaschina' (o in stile di Damasco), un termine generale applicabile anche ai prodotti realizzati in Italia. Nell'arte della ceramica Cipriano Piccolpasso,



TROFEI

RABESCHE



11



12

Fig. 11. CIPRIANO PICCOLPASSO, ornamento 'Rabesche' e 'Trofei'. Da *I Tre Libri Dell'Arte Del Vasajo*, 1556-9, Victoria and Albert Museum, National Art Library, MSL/1861/7446. Piccolpasso 1879, Tav. 25. Fig. 12. Piatto di maiolica decorato 'alla moresca', Siena, 1525. Amsterdam, Rijksmuseum, NM 13136.

architetto e pittore di maioliche, riproduce l'ornamento 'Rabesche' accanto a 'Trofei' nel suo trattato del 1556 circa (e specifica nella didascalia che «Le rabesche più si usano a Vinegia et a Genova». Fig. 11).<sup>22</sup> Disegni a 'rabesche' o a cartigli e nodi intrecciati 'alla moresca' si riscontrano su maioliche già del primo quarto del XVI secolo, come, per esempio, quella eseguita a Siena nel 1525 e adesso conservata ad Amsterdam.<sup>23</sup> (Fig. 12)

Nel contesto della discussione accademica sull'ornamento, gli studiosi di arte occidentale hanno spesso sostenuto che l'arabesco fosse un indice di esotismo.<sup>24</sup> Ma che l'arabesco possa non essere considerato come un'espressione di alterità è confermato dal suo uso non solo negli esempi citati sopra, ma anche dall'inserimento dello stesso in ornamentazioni quali, per esempio, i 'groppi' (già alla fine del XV secolo), o nodi formati da bande o linee intrecciate, di Leonardo da Vinci, impiegati negli affreschi del soffitto della Sala delle Asse nel Castello Sforzesco di Milano, e che furono poi copiati nelle incisioni su legno da Albrecht Dürer intorno al 1506-7 durante la sua seconda visita in Italia.<sup>25</sup> (Fig. 13)

Negli anni centrali del XVI secolo, questa gamma di ornamenti era già parte integrante del repertorio stilistico italiano o all'italiana. Collocando l'orna-

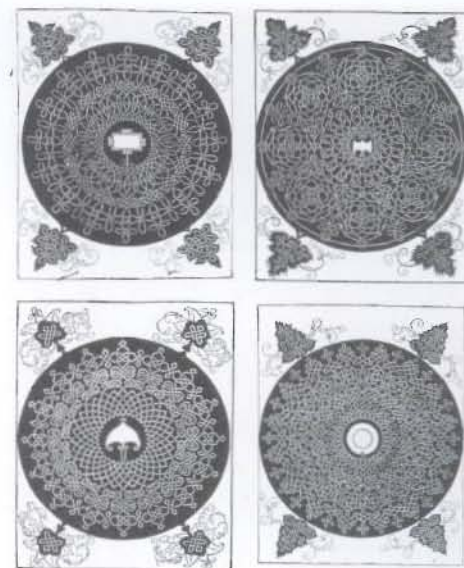


Fig. 13. ALBRECHT DÜRER, 'groppi', incisioni su legno, 1506-7. (*Albrecht Dürer Master Printmaker*, Department of Prints and Drawings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass., 1971, numeri 110-111).

<sup>22</sup> Manoscritto del 1556-9 al Victoria and Albert Museum, National Art Library, MSL/1861/7446. C. PICCOLPASSO, *I Tre Libri Dell'Arte Del Vasajo*, 1556-9, Victoria and Albert Museum, National Art Library, MSL/1861/7446. (Facsimile, Pesaro, A. Nobili, 1879), tav. 25.

<sup>23</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, NM 13136.

<sup>24</sup> Un'eccezione è costituita da Maurice Howard che suggerisce che a volte l'arabesco può essere uno dei tanti tipi di ornamenti: M. SNODIN - M. HOWARD, *Ornament - A social History since 1450*, London, Yale University Press, 1996, p. 192.

<sup>25</sup> *Albrecht Dürer, Master Printmaker*, Department of Prints and Drawings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass., 1971, numeri 110-111. Cfr., A. CONTADINI *Artistic Contacts: Current Scholarship and Future Tasks*, in *Islam and the Italian Renaissance*, cit., p. 9.





Fig. 14. Rilegatura veneziana in stile mediorientale, 1520-1530, contenente una copia della *Sillogia* di Fra' Giocondo. Chatsworth Library, Chatsworth House, Derbyshire. Fig. 15. Rilegatura ottomana realizzata da Ghiyath al-Din, datata 19 febbraio 1477 (5 Dhu'l-Qa'da 881 dell'egira). Istanbul, Museo di Arte Turca e Islamica, Ms. 2031.



mento italiano all'interno di un mondo stilistico più vasto, Mediterraneo o anche europeo, è più pertinente considerarlo come un dominio produttivamente ibrido e prestare, quindi, attenzione alla sua dinamica interna.

Il disegno in rilievo del medaglione centrale della rilegatura veneziana del 1520-1530 contenente una copia della *Sillogia* di Fra' Giocondo conservata a Chatsworth (Fig. 14), è praticamente identico al disegno di una legatura ottomana precedente, eseguita dal famoso rilegatore turkmeno Ghiyath al-Din e completata il 19 febbraio 1477 (5 Dhu'l-Qa'da 881 dell'egira).<sup>26</sup> (Fig. 15) Anche senza conoscere direttamente una rilegatura ottomana che incorporava questo disegno, il rilegatore veneziano avrebbe potuto copiare egli stesso il disegno da un campionario, per poi creare uno stampo a pressione. Il disegno di un medaglione a mandorla di Francesco Pellegrino dimostra questa possibilità (Fig. 16).

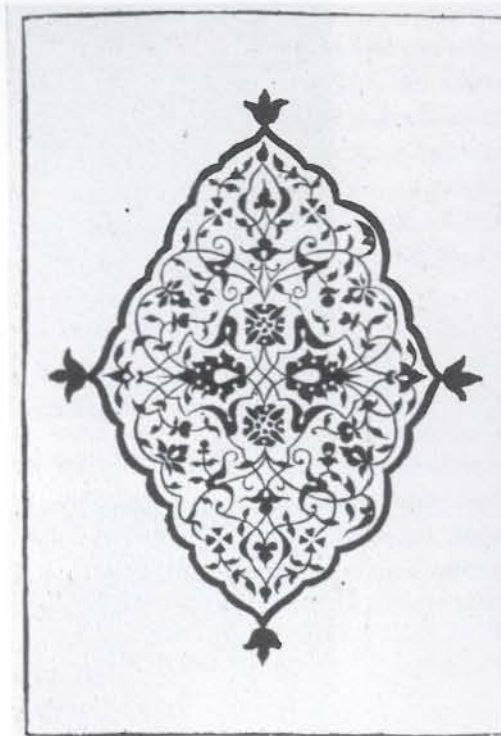


Fig. 16. Ornamento in stile mediorientale per la decorazione di rilegature, da FRANCESCO PELLEGRINO, *La Fleur de la science de pourtraicture: façon arabe et ytalique*, Parigi, 1530. (Da PELLEGRINO, 1908).

Ma se Venezia importava immagini e oggetti, allo stesso tempo li esportava. Le lampade di vetro decorate a oro e smalti del periodo mamelucco sono ben note, con le loro decorazioni sofisticate, l'uso della foglia d'oro e smalti

<sup>26</sup> La rilegatura veneziana che ricopre la *Sillogia* di Fra' Giocondo, databile 1520-30, si trova attualmente a Chatsworth Library, Chatsworth House, Derbyshire: cfr., A. OHTA, *Binding Relationships: Mamluk, Ottoman and Renaissance Book-Bindings*, in *The Renaissance and the Ottoman World*, a cura di A. Contadini e C. Norton, Londra, Ashgate, pp. 221-230, p. 229, Fig. 11.3. La rilegatura di Ghiyath al-Din si trova a Istanbul, Museo di Arte Turca e Islamica, Ms. 2031: cfr. J. RABY-Z. TANINDI, *Turkish Bookbinding in the 15th Century*, cit., cat., no. 33.





17



18

Fig. 17. Lampada da moschea per il mausoleo del sultano mamelucco Baybars II (r. 1309-1310) in Cairo. Londra, Victoria and Albert Museum, inv. no. 322-1900. Fig. 18. Lampada da moschea ordinata dal Khadive (o viceré) d'Egitto, Isma'il Pasha, ed eseguita nel 1869 dall'industria vetraria veneziana Salviati. Murano, 1868-1873, Museo del Vetro di Palazzo Giustinian.

di vari colori per produrre leggeri e intricati motivi decorativi e bellissime iscrizioni coraniche e documentarie, come per esempio la lampada realizzata per il mausoleo del sultano mamelucco Baybars II (r. 1309-1310) del Cairo. (Fig. 17) Ma con il declino dell'industria vetraria all'inizio del quindicesimo secolo, visir ottomani del sedicesimo secolo cominciarono a commissionare copie di lampade mamelucche da Murano: quella qui illustrata, di grande qualità, è una delle poche che sopravvive alle 50 ordinate nel tardo diciannovesimo secolo, nel 1869, dal Khadive (o viceré) d'Egitto, Isma'il Pasha, all'industria vetraria veneziana Salviati.<sup>27</sup> (Fig. 18)

È importante qui considerare l'ambito delle percezioni emiche. Per quanto riguarda il disegno, possiamo rilevare nel vocabolario rinascimentale una diminuzione graduale di indicazioni non tanto delle connessioni con il Medio Oriente, quanto della loro alterità non europea. Elementi stilistici provenienti in origine da una fonte mediorientale vennero poi considerati allo stesso livello di elementi importati in Italia dall'Europa del Nord. Tale fenomeno segnala la possibilità di scelte eclettiche che promossero l'integrazione di mondi diversi in cui la libertà combinatoria permetteva ai vari elementi di fare parte integrante della creatività rinascimentale.

<sup>27</sup> La lampada da moschea realizzata al Cairo, c. 1306-10, si conserva a Londra, Victoria and Albert Museum, inv. no. 322-1900, cfr., S. CARBONI – D. WHITEHOUSE, *Glass of the Sultans*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2001, cat. 115, pp. 230-232; quella di Salviati fu realizzata a Murano, 1868-1873, e si conserva al Museo del Vetro di Palazzo Giustinian: S. CARBONI, *Le 'lampade egizie' della Murano ottocentesca*, in *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secoli XVIII e XIX*, vol. 3, II, Napoli, 1989, pp. 47-48.



INCONTRI DI CIVILTÀ  
NEL MEDITERRANEO  
L'IMPERO OTTOMANO  
E L'ITALIA DEL  
RINASCIMENTO

STORIA, ARTE E ARCHITETTURA

A cura di

ALIREZA NASER ESLAMI



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXIV